

A memória do amor ou a memória dos sentimentos: o eu e o outro em *O susto* e *Um cão que sonha*, de Agustina Bessa-Luís

39

Rodrigo Valverde Denubila

UNESP/ Araraquara

Resumo:

A memória do amor ou dos sentimentos é um importante conceito proposto pela romancista portuguesa Agustina Bessa-Luís que sublinha a relação entre a memória do eu e a busca de identidade. Quando a consciência do autor lança uma espiral sobre si mesmo e ficcionaliza vivências o eu e o outro ganham densidade à medida que o texto literário nasce. Para evidenciar esta relação é traçado o paralelo entre *O Susto* (1958) e *Um cão que sonha* (1997).

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís; *Um cão que sonha*; *O Susto*; memória do amor; memória dos sentimentos.

Abstract:

The memory of love or of feelings is an important concept proposed by the Portuguese novelist Agustina Bessa-Luís. That thought emphasizing the relationship between the self-memory and the search for identity. When the author's consciousness throws a spiral about yourself and fictionalizes experiences the self and the other gain density as the literary text born. To highlight this relationship is drawn the parallel between *O Susto* (1958) and *Um cão que sonha* (1997).

Keywords: Agustina Bessa-Luís; *Um cão que sonha*; *O Susto*; memory of love; memory of feelings.

“A memória, eis uma das grandes pedras-bases da tragédia”

Agustina Bessa-Luís (1961, p.290)

Comecemos a discussão sobre a memória do amor tendo em mente que ela irá desaguar na visão de obra de arte que Agustina Bessa-Luís constrói, o que está atrelado às críticas ao processo composicional que a autora faz a Fernando Pessoa, bem como qual deve ser a matéria-prima que o artista deve utilizar para dar forma e sentido aos objetos estéticos. Conforme assinala Álvaro Manuel Machado (1983, p.67): “a liberdade e a razão de ser da obra literária perante o mistério do tempo e do cosmos” são os motivos que movimentam o romance *O Susto* (1958). Anos depois, em 1997, quando Álvaro Manuel Machado (2007, p.105) resenha *Um cão que sonha* para o *Jornal de letras, artes e ideias*, o ensaísta muito brevemente assinala o elo entre o romance de 1958 e o de 1997 devido à “reflexão essencial sobre a verdade do autor e da obra confrontados com a morte”.

Quase quarenta anos separam um romance do outro, porém, a problemática recorrente que mobiliza o pensamento agustiniano ainda se faz presente, o que, sobretudo, aponta a um forte elemento da poética agustiniana ou a um arquétipo temático. Em Agustina Bessa-Luís, rege “a consciência de que o império da escrita é igualmente o da dúvida, da procura incessante e afinal também o da paixão de um conhecimento sempre ilusório” (MACHADO, 1983, p.67 e 68); ilusório, porque, de acordo com a óptica agustiniana, o totalitário é utópico, mas, na tentativa de promover o elemento unificador, o homem criou, na verdade, o mecanicismo que leva às classificações.

Em *Longos dias têm cem anos*: presença de Viera da Silva, diz a romancista portuguesa: “eu não sou justa, eu ajuízo as coisas” (BESSA-LUÍS, 1982, p.9). Essa autodefinição lança luz a uma das marcas da construção estética configurada pela autora em seus romances, a saber, colocar em xeque concepções totalizadoras, o que está em diálogo com a ideia de perspectivas pós-modernas que atravessam a cosmovisão agustiniana. Descontruir ideias feitas dá força a essa vontade de ajuizamento que é movida pela dúvida, pelo salientar do não saber à medida que instaura o ceticismo qualificador da escrita de Agustina Bessa-Luís. O processo de relativização, de ponderação atravessará a

literatura agustiniana tanto no conteúdo, quanto forma: a força de um narrador em primeira pessoa que coabita com um em terceira serve de bom exemplo.

Quando uma existência se torna literária essa vida traz consigo um rol de adjetivos, de conceitos em um complexo emaranhado. Esse pensamento está na base da constituição do conceito de memória do amor ou memória dos sentimentos. Há um conjunto de associações exformativas que um nome como fio condutor da construção da história permite evocar que está na base da arquitetura do romance como enciclopédia aberta. Quantos argumentos, adjetivos nomes como Agustina Bessa-Luís, Fernando Pessoa, Teixeira de Pascoaes trazem? Quantos pormenores, quantas relações esses nomes guardam e, acima de tudo, quantas interpretações, quantos juízos de valor cada um pode construir a partir de certos nomes levando assim a teia de significados sempre aberta a ganhar uma nova linha, um novo ramo interpretativo como a imagem do ponto-pé-de flor, que intitula o segundo capítulo da primeira parte de *Um cão que sonha*, conota?

Em *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983), o narrador nos diz: “escrevo de Pedro o que de Pedro creio” (BESSA-LUÍS, 1983, p. 81). O que esse narrador crê é diferente do que outra pessoa pode crer de Pedro e assim, nesse movimento, Agustina Bessa-Luís quebra com o estatuto demiúrgico do narrador clássico apesar de manter todos os seus elementos estruturais. E o que esse narrador heterodiegético ou em terceira pessoa dotado de onisciência tem como valores pode ser posto em causa pelo homodiegético ou em primeira pessoa como ocorre em *Um cão que sonha* e em muitos outros romances agustinianos.

Em *O Susto*, temos como personagem central José Maria que, como destacada Álvaro Manuel Machado (1983), Aniello Angelo Avella (2007) e Paulo Motta Oliveira (2009), é a recriação literária do poeta Teixeira de Pascoaes, também de Amarante - um (re)criar que vem marcado pelas cores da ficção e da memória, uma vez que toda vida é marcada por um elemento ficcional e todo elemento ficcional embebido de vida. Tal conclusão ocorre tendo em vista a presença quer dos elementos característicos da poética do autor de *Marânus*, quer de elementos biográficos.

Além da construção de José Maria a partir de Teixeira de Pascoaes, há a família; a província, ligada aos valores do campo; a capital e os valores da modernidade social; as figuras femininas de forte presença, assim como as submissas, todos esses elementos, entre outros, característicos da escrita agustiniana e centros emanadores de sentido. Todos esses elementos são encontráveis também em *Um cão que sonha*.

Estruturalmente o livro não é delimitado por capítulo, mas, sim, por asteriscos. São dez ao todo. No primeiro e no último, a presença de uma narradora em primeira pessoa - conforme trechos como este nos permite inferir: “nem sequer sei estar *tranquila* com a minha mediocridade” (BESSA-LUÍS, 1958, p.16; grifo nosso) - que expõe sua tentativa de conviver com o poeta José Maria que, como saberemos mais a frente, recebia artistas que moravam durante um tempo no mirante da Casa da Obra; nos outros, o narrador é em terceira pessoa e onisciente, mas que, em alguns momentos, é interrompido pela de primeira, e parte da infância do futuro poeta em Adriços, na Casa da Obra, até a morte dele.

Como notou Paulo Motta Oliveira (2009, p.167) não é fácil classificar a obra agustiniana e *O Susto*, como não poderia deixar de ser, não é exceção à regra: “Podemos mesmo pensar que um dos traços que dá unidade a essa produção é o fato de a autora, usualmente, rasurar as diferenças entre os gêneros e produzir obras que, na grande maioria das vezes, só muito dificilmente podem ser classificadas”. O mesmo pensamento também é posto por Catherine Dumas (2002, p.16): “A confusão de gêneros praticada pelos romancistas contemporâneos, e que apaga as fronteiras entre romance, autobiografia e biografia, é central na obra de Agustina Bessa-Luís”.

No primeiro e último asteriscos, temos a presença mais forte desse eu narrador que, segundo Paulo Mota Oliveira (2009), pode ser entendido como a voz de Agustina Bessa-Luís expondo os motivos pelos quais resolve escrever o livro, portanto, aponta a certos traços autobiográficos à medida que constrói a biografia velada, romanceada de Teixeira de Pascoaes, bem como evoca elementos caros à poética dele à medida que discute a função e sentido da obra de arte frente a passagem temporal. Porém, essa é uma das hipóteses de trabalho; levantar de hipóteses, como discutido por Silvina Rodrigues Lopes (1992), é procedimento característico da poética agustiniana.

Sublinha também o estudioso brasileiro a sempre constante influência de Camilo Castelo Branco em Agustina Bessa-Luís, porém, no romance de 1958, ela estaria mais evidente do que em outros, apesar de sempre constante.

Como podemos notar, a parte central do livro é emoldurada por um prólogo e por um epílogo, em que o narrador, que se assume enquanto voz feminina e enquanto autora do livro, visando assim ser identificado com a própria Agustina Bessa-Luís, fala-nos seja de como resolveu escrever essa obra, seja de como, após escrevê-la, teve acesso a novos dados que não conhecia, um procedimento, não resistimos a apontar, bastante camiliano. Se lembrarmos que na última parte essa personagem-narradora encontra-se com um dos personagens, Bento de Sande, podemos perceber que cria-se, na narrativa, uma rede de simulacros, ou, se preferirmos, de hipóteses possíveis (OLIVEIRA, 2007, p.161).

Segundo Álvaro Manuel Machado (2007, p.101), a poética camiliana também está presente, em grande medida, na construção semântica de *Um cão que sonha* a partir do modo como o romance de 1997 também joga com classificações simplistas, fechamentos, além do destaque dado a relação leitor-obra-autor, ou seja, as três partes físicas que compõem a relação literária:

Agustina, que ao longo de toda a sua vasta obra tantas vezes denotou esta herança romântica da estratégia narrativa camiliana, manifesta-a em *Um cão que sonha* talvez mais do que nunca, aplicando-a agora não só à habitual ironia sobre o amor (aqui também relevante) mas, mais propriamente, (ou daí partindo), à ironia sobre a sempre enigmática relação paralela autor-obra/obra-leitor.

Apresença de Camilo Castelo Branco na cosmovisão agustiniana é evocada por Catherine Dumas (2002, p.46): “ela é profundamente tributária de uma tradição literária nortenha: a de um Camilo ou de um Teixeira de Pascoaes”. Teixeira de Pascoaes que serve de modelo para José Maria, em *O Susto*, assim como a estruturação do argumento narrativo se dá próximo a Camilo como as falas de Álvaro Manuel Machado (2007) e Paulo Motta Oliveira (2009) permite inferir.

Agustina Bessa-Luís, profundamente problematizadora, é mestra em embaralhar totalizações e, como estamos a discutir ao longo deste estudo, em abrir parênteses. Em *O Susto*, obra de 1958, quando

a autora já havia recebido consagrações literárias diversas, a partir da publicação de *A Sibila*, em 1954, vista como um acontecimento nas letras lusitanas, o gênero romance está destacado na capa, todavia, essa obra realmente se trata de um romance entendendo o termo como criação ficcional?

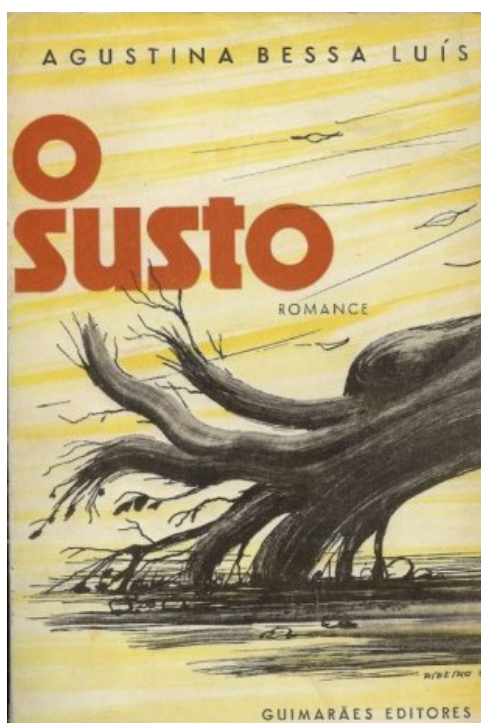


Imagem 1. Capa do livro *O Susto*

Fonte: (BESSA-LUÍS, 1958, s.p.)

Ao instaurar um movimento questionador, Agustina Bessa-Luís anda à espreita dos julgamentos fáceis e a impor a força da conjunção aditiva, uma vez que o livro de 1958 pode ser um romance e uma biografia e uma autobiografia e um ensaio. A forma literária guarda uma história, “pois a forma está estritamente ligada à moral” (BESSA-LUÍS, 1958, p.279). O mesmo ponto é discutido por Peter Szondi (2001). Isso leva, por exemplo, no modernismo, a “fê estética” (BESSA-LUÍS, 1958, p.204) que está ancorada ao desejo de instaurar o novo como marca das vanguardas. A forma tem uma ideologia por trás dela, um aspecto histórico que se quer a-histórico para assim ganhar certa feição atemporal, segundo Peter Szondi (2001). Por exemplo, a épica grega tinha uma função social no seu período de exaltar os valores da nobreza grega, conforme coloca Arnold Hauser (1998, p 64): “A balada heroica era endereçada exclusivamente a príncipes e nobres, e só por eles e por suas maneiras ideais mostra interesse”.

“A linguagem é transmissão do espírito”, afirma Agustina Bessa-Luís (1982, p.79). A romancista portuguesa opera, na sua literatura, um movimento de repaginação e reorganização de certas estruturas constitutivas da semântica da crítica literária. Como coloca Inocência Mata (1992, p.13), em seu ensaio “Reflexões em torno do conceito de literatura colonial”, o discurso literário é essencialmente uma questão estética, sim, mas também histórica e cultural, haja vista que “uma tendência estética e/ou ideológica não esgota um período histórico”. Reflete, portanto, um valor cultural e ideológico, mas que muitas vezes está mascarado.

Essa forma foi perdurando, sendo adaptada, transformada e recebendo conteúdos muitas vezes distantes da intenção primeira do gênero. Para Peter Szondi (2001, p.25): “Uma semântica da forma pôde desenvolver-se por essa via, e a dialética de forma e conteúdo aparece agora como dialética entre o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo”. Por exemplo, o romance surge como forma artística da burguesia para, aos moldes da épica, exaltar e consolidar os valores dessa classe. No entanto, ele foi usado também para criticá-la fazendo com que “o enunciado do conteúdo entre em contradição com o enunciado da forma” (SZONDI, 2001, p.25).

À medida que problematizamos a questão do gênero posto na capa do romance de Agustina Bessa-Luís, na esteira do pensamento de Peter Szondi (2001), podemos trazer as colocações de Peter Bürger que, em *Teoria da Vanguarda*, de 1974, discute a historicidade das categorias estéticas:

O significado do modelo [forma] consiste, entre outras coisas, em não estabelecer univocamente, já no plano teórico, a relação das ideologias com a realidade social, mas em apreender essa relação como contraditória e, assim, conceder à análise a margem necessária de conhecimento, de modo que esta não se torna mera demonstração de um esquema de antemão estabelecido. É importante notar: no modelo, as ideologias não são apreendidas como cópia, no sentido de uma duplicação da realidade social, mas como produto da práxis humana. As ideologias não são o mero reflexo de determinadas condições sociais; são parte do todo social enquanto resultado da práxis humana. (BÜRGER, 2008, p.31).

Nesse processo reflexivo, o pensador alemão discute também a historicidade do processo crítico: “as teorias estéticas são claramente

marcadas pela época à qual devem seu surgimento” (BÜRGER, 2001, p.45). Dessa forma, cada período histórico tem um modo particular em compreender o que o gênero romance significa, o que pode gerar embates e indefinições, bem ao gosto da dinâmica reflexiva agustiniana.

Contra essa tentativa de distinguir a determinidade formal [Formbestimmtheit] da arte (status de autonomia da determinidade conteudística (“conteúdos” das obras de arte individuais), seria admissível a objeção de que o próprio status de autonomia pudesse ser entendido de forma conteudística. A determinidade formal não permanece exterior aos conteúdos; a autonomia frente as pretensões imediatas de uso vale também para a obra conversadora do ponto de vista do seu conteúdo explícito (BÜRGER, 2008, p.63).

Segundo Peter Bürger (2008), as formas estéticas estão na busca de uma autonomia, de uma emancipação estética, mas esse processo ainda é utópico, uma vez que “para identificar um texto como poema precisamos lançar mão de um conhecimento prévio que é transmitido pela tradição” (BÜRGER, 2001, p.45); um mesmo conhecimento prévio característico de elementos sócio-históricos que são vistos de modo eufórico ou disfóricos. Quando temos estampado na capa tanto de *O Susto*, quanto *Um cão que sonha* o gênero a que essa obra hipoteticamente pertence um conjunto de valores históricos construídos pela crítica literária e pelos romancistas está a ser evocado e problematiza por Agustina Bessa-Luís (1958) (1997) (2000) à medida que ela ajuíza essas mesmas concepções a partir do trabalho com a construção formal e com as forças propulsoras do texto.

Feitas essas ressalvas teóricas, é preciso destacar que o mesmo procedimento se opera em *Um cão que sonha*, em que o gênero romance também figura na capa ao passo que certos dados autobiográficos podem ser evocados, além de partes de cunho ensaístico. Assim como ocorre em *O Susto*, no romance de 1997, a construção hipotética, a partir do rol de buscas e indefinições qualificadores da dinâmica narrativa, organiza a semântica de *Um cão que sonha* que chega à discussão do gênero literário como limite a construção literária, bem como refuta certos preceitos críticos fechados como a próprio modo como os gêneros devem ser entendidos.

Imagem 2. Capa do livro *Um cão que sonha*

Fonte: (BESSA-LUÍS, 1997, s.p.)

Eduardo Lourenço (2009) destaca que, em *Um cão que sonha*, é possível encontrar certos traços biográficos de Agustina Bessa-Luís na personagem Maria Pascoal. Como se esta fosse, na verdade, um duplo da autora em um processo de duplicação de si. Essa é uma das hipóteses de leitura possíveis à personagem Maria Pascoal, além dela ser a própria configuração dos esquecidos da História que se engrandece com os seus desmentidos, pode ser também conotativa de um processo composicional privilegiado por Agustina Bessa-Luís conhecido como a memória do amor.

Num livro que particularmente me deslumbrou – *Um cão que sonha* – Agustina revisita a sua juventude e dá-nos um pouco a misteriosa e insólita perspectiva da sua ficção, como destinada a ser devorada por um outro que será o autor da sua obra em vez dela. Como se ela, que, como é sabido, tão pouco aprecia Fernando Pessoa, inventasse um mito da sua criação proliferante para se converter numa ficção sem autor. E isto pode ser uma fábula que resume o que trouxe realmente de novo Agustina para a ficção da sua época. Menos uma voz que narcisicamente inventa um mundo para se afirmar através dele do que para ser, por assim dizer, a voz anónima das múltiplas memórias do seu universo povoado de figuras cada uma resumindo a extravagância da vida como se fossem seres da natureza indomáveis e imortais. Como ela (LOURENÇO, 2009, p.40).

Na conferência final do I Congresso Internacional do Círculo Literária Agustina Bessa-Luís, Eduardo Lourenço diz que há, na obra de 1997:

Em *Um cão que sonha*, Agustina é uma memória mais rica que a verdadeira memória; uma memória que sonha um passado de sonho para o torná-lo sensível, inesgotável como um verdadeiro presente. Recordando no interior de um presente que é sempre um passado sem imagem e um futuro virtual, Agustina desenrola diante de nós a viagem sem começo nem fim que é sua escrita. Ela é o lugar do seu autêntico nascimento. A perpétua angulação de um tempo já morto e supramente vivo. O que há nos armários fechados, nos corredores cheirando a maçã, um tempo esfarelado, filho e pai de novas ilusões, que se consolida e se torna vivo como eternidade. [...] As suas palavras e as suas imagens são fios desse tempo prisioneiro das coisas e dos seres, impregnado até a obsessão do gosto, dos gestos dos vivos e dos mortos, em que a violência e enigma que confundiram a sua alma e a converteram num caleidoscópio de microsublimes, grotescas, lamentáveis: o único espelho das nossas vidas. (LOURENÇO, 2014)

O sublinhar de traços autobiográficos aparece nos ensaios críticos da romancista portuguesa. Agustina Bessa-Luís (2000), em “Encontro com a sibila num domingo de manhã”, mais uma vez, discute sobre o limite entre a matéria literária e a vida ao ponto de insinuar que ela poderia ser Germa, personagem da *A Sibila*, assim como Eduardo Lourenço (2009) e Álvaro Manuel Machado (2007) assinalam a presença de elementos autobiográficos em *Um cão que sonha*. Comparemos dois trechos: no primeiro, Agustina Bessa-Luís (2000) fala da sua experiência ao voltar à Casa do Passo, que virou a Casa da Vessada, em *A Sibila*, e a lembrança que a romancista tem de sua tia Amélia na escada.

[Amélia] Era uma pequena mulher cheia de tenacidade, dessa tenacidade que é precisa para transformar o mundo. Vou dizer-lhes como ela aparecia no domingo de manhã, no cimo da escada que conduzia à porta da cozinha. Ia dizer a grande porta da cozinha, mas faltava à verdade. Há pouco tempo, quando voltei a ver a casa da Vessada, tudo me pareceu mais pequeno: a dita porta, meio chapeada de zinco, e a eira que eu julgava enorme, com uma eterna meda de palha que nunca se desfazia e servia de abrigo à máquina de debulhar o feijão. A Sibila, nascida na Casa do Passo, que no romance tem o nome de Casa da Vessada, era a penúltima de nove irmãos e a mais nova das raparigas (BESSA-LUÍS, 2000, p.188)

O excerto acima é retirado da terceira parte de *Contemplação carinhosa da angústia* que contém ensaios em que a autora versa sobre o seu processo composicional, bem como sobre a visão de literatura que a autora defende. A fala da sua experiência biográfica, presente no excerto acima, mistura-se com o modo como a ficcionista portuguesa descreve, neste segundo excerto, a experiência de Germa, personagem de *A Sibila*, ao observar a sua tia na escada.

O infinito cabe num dedal de terra; as mais belas histórias são articuladas na dimensão da infância, quando tudo parece imenso e é pequeno. A porta da cozinha da casa da Vessada era grandiosa para Germa quando entrava, vindo do comboio das quatro. Depois pareceu-lhe estreita. Mas quando a Sibila saía para a patamar da escada, trazendo vestida a blusa de seda crua, num domingo de manhã, era a porta dum extraordinário paço onde se ouvia o crepitar do lume e a chaminé a soprar do alto como se lá estivesse uma pessoa escondida (BESSA-LUÍS, 2000, p. 192).

Um dos motivos prováveis para Agustina Bessa-Luís insistir tanto nesse assunto é destacar que a literatura não pode estar distante da vida, mas, sim, nutrir-se e marcar um carácter aberto das existências. A relação entre literatura e realidade, vida *versus* obra discutida por diferentes correntes críticas, bem como a tentativa de alguns críticos e autores em separar mundo e literatura incomoda de forma intempestiva a romancista portuguesa ao ponto dela, quando indagada sobre seu processo criativo, deixar evidente a importância daquilo que ela chama de memória do amor, a matéria da vida que inunda seu processo criativo e dizer que sua literatura não nasce de movimento imaginativo, mas, sim, da recordação que ela tem das pessoas que lhe são queridas. Por mais que essa ideia possa ser questionada é preciso destacar a importância dela para a autora portuguesa devido à recorrência que ela aparece tanto nos escritos ficcionais, quanto críticos, assim como diferentes comentadores da obra agustiniana recorrentemente assinalam essa questão.

Um clássico, segundo Agustina Bessa-Luís (1997, p.204) é uma obra que tem muitos olhos: “Seria lido passados duzentos anos e, se houvesse um cataclismo atómico e se salvasse apenas um fragmento pequeníssimo, ainda ele teria agarrado um diamante, que eram os olhos de milhares de leitores, mortos como pedras, mas ilustríssimos pela leitura de Geta Fernandes”. A memória do amor gera uma obra que se

cristaliza uma imperfeição: “As palavras voam, e o que não é escrito é perdido” (BESSA-LUÍS, 2000, p.155). De forma complementar, este fragmento retirado de “Os Incuráveis: revelação e criação” pode ser posto: “Também aqueles com que um romance é feito e demonstram aos olhos do leitor o sentimento de quanto é precário o conhecimento, pois que a sem-razão nos ilude tanto e acaso nos tenta e nos convida” (BESSA-LUÍS, 2000 p.163).

Ao falar de *Um cão que sonha*, Álvaro Manuel Machado (2007) argumenta que Léon Geta torna-se o leitor ideal proposto por Wolfgang Iser, bem como o leitor-autor, de George Steiner, pois ao assinar o manuscrito de Monte-Faro como seu a personagem preenche as lacunas deixadas pela ficção com si próprio e o elemento empírico para a ser ficcional. Ao assinar o livro sem nome na capa, mas tudo indica ser escrito por Maria Pascoal, como seu, Léon Geta torna-se um autor-ficcional, uma ficção que existe.

Como lembra Antonio Candido (2011), em *Literatura e sociedade*, e Roland Barthes¹ (1988), em “A morte do autor”, o escritor não é o único dono do sentido do texto, uma vez que este é um objeto autônomo e pode atravessar diferentes contextos socioculturais, então, reduzir o texto literário à intenção do autor é um equívoco. O autor como verdade original morre. “Esta função [social] é importante para o destino da obra e sua apreciação crítica, mas de modo algum é o âmago do seu significado, como costuma parecer a observação desprevenida” (CANDIDO, 2011, p. 56 e 57).

Quando assina o manuscrito de Monte-Faro como seu, Léon Geta Fernandes torna-se uma ficção, uma narrativa, uma história como Homero também pode ser. A semântica da personagem Léon Geta Fernandes, não as atitudes dele, aproxima-se do modo como a história construiu a figura do poeta grego ao trazer as possibilidades hipotéticas da imagem de um autor que pode ser ficcional. Em *Um cão*

1 “O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício: a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar a sua ‘confidência’” (BARTHES, 1988, p.66).

que sonha, um asterisco é posto, um parêntese é aberto na figura de Homero, assim como na própria configuração histórica, o que ocorre em *O Susto* também, construída pelo discurso da crítica literária acerca do gênero romance.

Ficção pode ser entendida como uma mentira que passa como verdade. Essa é a essência do pacto ficcional que todo leitor estabelece ao iniciar a leitura, mas ao encarar o que é uma “mentira” como “verdade”, o leitor sabe que o autor é o elo entre o mundo ficcional e a realidade, porém se essa ligação é quebrada por uma mentira tudo o que resta é ficção; ficção, inclusive, do que teoricamente deveria ser o elo da realidade com o texto ficcional. Nesse movimento, segundo Álvaro Manuel Machado (2007), Léon Geta Fernandes se torna o leitor-autor ideal.

O pacto ficcional envolve o aceitar a ficção como realidade dentro do espaço da obra, o modo que a coerência interna é construída. Entretanto, há pactos ficcionais velados qualificadores da realidade que devem ser postos a nu. A ficção (pós-moderna), em jogo ambíguo, está desconstruindo a realidade, suas convenções, assim como faz com as próprias convenções da literatura, haja vista o caráter autorreflexivo como marca, segundo Linda Hutcheon (1991), da ficção pós-modernista.

Antes, no plano referencial, a ficção dava realidade à vida, com a obra modernista borra-se a representação, o ponto de vista, a perspectiva até desaguar no “Quadro preto sobre um fundo branco”. Hoje se questiona a separação entre realidade e ficção ao passo que se descortina as convenções ficcionais da existência e a tensão entre plano ficcional e plano referencial: volta-se à História e às convenções dos gêneros para que novos parênteses sejam postos; não apenas rasurar determinadas teorias ou “verdades”, mas, sim, acrescentar dados, sendo este um dos sentidos da utilização desse sinal de pontuação. “A ficção pós-moderna também apresenta novas questões sobre a referência. A questão já não é ‘a que objeto empiricamente real do passado se refere a linguagem da história’; mais do que isso, a questão é ‘a que contexto discursivo poderia pertencer essa linguagem?’” (HUTCHEON, 1991, p.157).

Marxismo, cristianismo, iluminismo, entre tantas crenças citáveis, são pactos ficcionais que transcendem limites e passam a guiar

escolhas sociais, influenciam vidas. Em *Antes do degelo*, a personagem Ricote², informante da polícia salazarista, era guiado por valores ficcionais que alteraram a realidade dos outros homens. Muitas das mulheres agustinianas são movidas por valores ficcionais construídos a partir do dinheiro como é o caso de Quina que almeja ser vista como boa administradora; não como boa esposa. Quando se sublinha os termos administrado e esposa diferentes redes interpretativas e ficcionais são postas. A pergunta que deve ser posta é: como esses valores são arquitetados e aceitos como modo verdades? O que significa hoje encher uma obra de “realidade”, uma vez que esta passa a ser vista como inexatidão?

O traço autobiográfico presente em *Um cão que sonha* se evidencia quando palavras como estas, proferidas por Agustina Bessa-Luís, em 1955, um ano após a publicação de *A Sibila*, quando a autora fala sobre os seus dois primeiros romances escritos na adolescência e até hoje inéditos, são retomadas:

52

Num inverno monótono numa província magnífica demais para ser justamente interpretada aos dezasseis anos, ou se namora um primo, ou se come demasiado, ou se escreve um romance. Chovia muito; num pátio, a água das caleiras batia nas folhas das hidrâneas, que brilhavam como faróis do outro lado da janela. O outro lado da janela e a chuva são para todo o espírito criador uma oportunidade – eu aproveitei-a rigorosamente, escrevi um romance (BESSA-LUÍS *apud* MACHADO, 1983, p.21).

Em *Um cão que sonha*, escreve Agustina Bessa-Luís (1997, p.100): “Com quinze anos, Maria Pascoal ia sozinha para o Monte-Faro. Era servida pelas mulheres do lugar e entre elas estabelecia-se uma fantástica simpatia, com qualquer coisa de convulso”. Outro momento também pode ser evocado: “O trabalho de Maria Pascoal era bastante enigmático. Escrevia folhas e folhas com uma letra bicuda

2 Ricote, informador da polícia salazarista, aparece desta forma no romance: “- Deixa-te de coisas. O importante é acreditar no diabo. A nossa responsabilidade fica muito menos maltratada. Tenho aqui um vizinho – disse Genaro, como se descobrisse alguma coisa de novo – que foi informador da polícia de segurança do Estado. Ainda o conheci quando tinha esse emprego e era um homem arrogante, ainda que não prestasse para nada. Era uma figura insignificante e tinha que se contentar com uma mulher velha e uma casa pequena. Ganhava a vida a denunciar as pessoas, tendo o cuidado de fazer amizade com as mais próximas, que podiam assim testemunhar por ele, sendo necessário. Gente assim é difícil de apanhar e os contatos que têm e os segredos que conhecem são-lhes úteis quando as coisas mudam” (BESSA-LUÍS, 2004, p.192).

que ela ia arredondando quando voltava atrás para reler o que escrevia” (BESSA-LUÍS, 1997, p.101). A descrição da letra de Maria Pascoal está próxima a de Agustina Bessa-Luís conforme podemos ver na imagem abaixo:

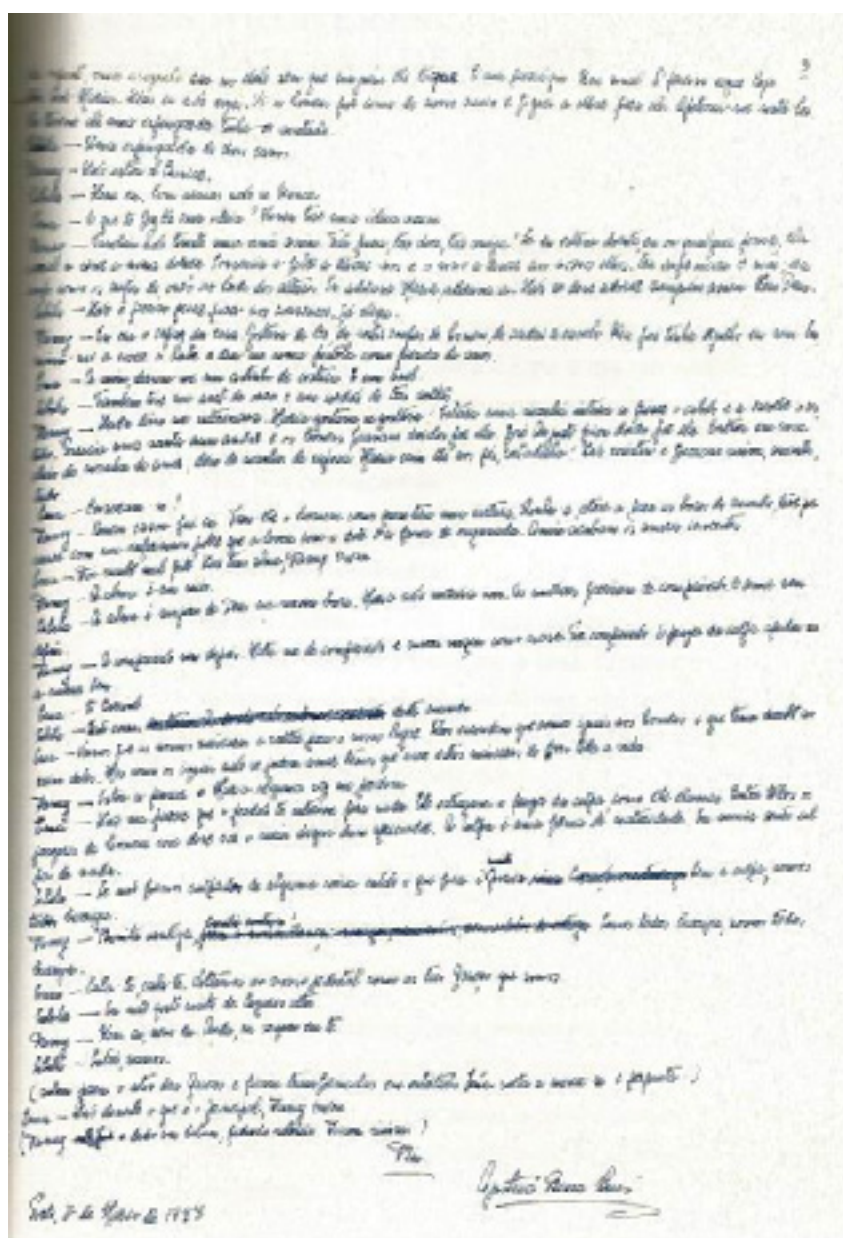


Imagem 3. Letra de Agustina Bessa-Luís

Fonte: (BESSA-LUÍS, 2014, p.13)

A presença textual do gênero literário romance na capa do livro pode estar a refutar a presença desses traços autobiográficos, em *Um cão que sonha*, aludida por Álvaro Manuel Machado (2007) e Eduardo Lourenço (2009), mas pode também, conforme faz a autora em *O Susto*,

está a embaralhar as concepções de gênero literário, conforme destaca Paulo Motta Oliveira (2009, p.166): “Como podemos ver, esse livro lança-nos em um emaranhado de caminhos, situa-se em um espaço em que biografia, ficção e talvez até autobiografia se cruzam e se confundem”. Paralelo e complementar a esse pensamento está o modo como Catherine Dumas (2002, p.60) enxerga o elemento autobiográfico na obra da romancista portuguesa: “O forte teor autobiográfico e biográfico dos romances de Agustina Bessa-Luís impõe uma ordem ao real que desestabiliza de uma só vez os dispositivos enunciadorees”.

Compreender a obra agustiniana como romance enciclopédia aberta pode ser uma saída, uma vez que o termo aberto permite evocar tanto uma característica da construção da narrativa, quando do próprio gênero romance. Esse embaralhar dos gêneros, misturados ensaio, ficção, biografia, autobiografia é típico da poética de Agustina Bessa-Luís que almeja apontar, em um movimento característico da presença de uma perspectiva pós-moderna, o limite entre arte e vida, ou seja, toda existência é guiada por preceitos ficcionais. Todavia, como posto, alguns posam como a verdade e passam a ser as ficções desejadas, cêntricas; enquanto outros como ex-cêntricas, indesejadas ou, em maior grau, perversas.

No último asterisco da narrativa de *O Susto*, o eu narrador reassume a narrativa, assim como havia feito no primeiro e coloca uma interessante indagação, a saber, a não existência de Belina, personagem que aparece desde o início da história.

- Talvez eu não saiba nada a respeito dele – disse eu. – E Belina? Como era ela?
- Não me lembro de ninguém com esse nome. Em todo o tempo que fui visita da Casa da Obra, ela não estava por lá, e eu conhecia todos os cantos [...]
- Não havia – insisti eu – nenhuma rapariga, uma rapariga vestida de escuto e que usava os sapatos dobrados no calcanhar? Veja se lembra. É muito importante. Era quase alta, com os olhos cor de murta, os homens não deixavam de reparar nela.
- Sei que não havia ninguém assim. –Penso um pouco, e repetiu: - Não; não havia ninguém assim (BESSA-LUÍS, 1958, p.326 e 327).

Nenhuma personagem é completamente inventada, nem nenhuma é completamente transposta, logo, não interessa compreender os modelos utilizados, saber que tia Amélia é inspiração de Quina,

nem o de Belina, mas, sim, os significados construídos a partir de questionamentos e dúvidas destacados por Agustina Bessa-Luís que esgarça a divisão entre vida e obra. Ao destacar esse fato, Agustina Bessa-Luís (1958) chama atenção para o caráter ficcional de toda realidade por meio da escrita literária que já é essencialmente ficção. Isso é problematizado a partir do momento em que o responsável por nos oferecer a informação diegética não sabe se, em uma narrativa que tem ares biográficos, Belina é uma personagem realmente inspirada em um ser real ou se ela já é fruto da criação à medida que a narradora chama a lembrança de José Maria.

A memória do amor está ligada, portanto, a percepção da existência do outro e do tempo, sendo este, segundo Agustina Bessa-Luís (2000, p.91), fonte da angústia que marca ontologicamente os homens, uma vez que esta é consequência do “sentimento da temporalidade humana”. Isso faz com que o signo do trágico se instaure e trespasse a cosmovisão agustiniana. O ser-para-a-morte é uma das três dimensões do ser, além do ser-o-aí e o ser-para-o-outro, que dão bases do sentido ontológico da existência de acordo com a reflexão heideggeriana e presente na cosmovisão agustiniana, segundo Álvaro Manuel Machado (1984). A morte é um dos fatos mais concretos da vida e gerador de angústia e pode gerar duas posturas, quais seja, a vida autêntica, isto é, o aceitar da morte, e a vida inautêntica, tentar lutar contra a morte³. Arelado a esse pensamento está o modo que a memória é definida, em *O Susto*, por Agustina Bessa-Luís (1958, p.163) como “a musa verdadeira da morte” e a morte, em Agustina Bessa-Luís, é a certeza da impossibilidade de concluir narrativas. “Portanto, ao se afirmar ‘contadora de histórias’, a autora de *A Sibila* mostra-se consciente de que a sua escritura deve assumir-se como memória da vida que se cumpre, como elo dinâmico na transmissão da anônima experiência humana que a História não registra” (COELHO, 1982, p.9).

As existências que já findaram, bem como momentos outros da vida podem voltar a estar presentes à medida que são revividos pela memória do amor ou pela memória dos sentimentos. Isso faz com que,

3 “Da natureza possível da existência deriva, portanto, para a existência a alternativa entre o modo de ser inautêntico, que é o da existência cotidiana e impessoal, dominada pela tagarelice, pela curiosidade e pelo equívoco, e a existência autêntica, que é a de quem reconhece e escolhe a possibilidade mais própria do seu ser. Essa possibilidade própria é a da morte: essa conclusão constitui a característica da filosofia de Heidegger” (ABBAGNANO, 2007, p.400 e 401).

passados os anos, os seres que habitaram a história de cada um ganhem um sentido para além da “função humana” (BESSA-LUÍS, 2008a, p.221). O amor “[...] exerce a sua batalha na memória e não nos fatos presentes”, escreve Agustina Bessa-Luís (1997, p.188). No evocar da memória do amor, o delimitar um modo-de-ser e conceber o mundo conforme passa a ocorrer com Léon Geta Fernandes. Catherine Dumas (2002, p.85) afirma que “[...] a estética do inacabado é em Agustina Bessa-Luís, este movimento perpétuo da memória que confunde os limites temporais e espaciais”. Ao falar sobre a pintora Marta Vieira da Silva, diz Agustina Bessa-Luís (1982, p.15): “Nunca vive inteiramente o presente sem lhe adicionar umas gotas do passado, como um néctar não de todo filtrado pela imaginação”. Aqui estamos próximos da veia proustiana que marca a cosmovisão de Agustina Bessa-Luís.

O processo mnemônico evoca a imagem do outro perdida no caos do inconsciente e que de forma involuntária pode emergir, deste modo, em Agustina Bessa-Luís, “[...] as imagens que se encontram na sua ficção estão claramente relacionadas com a tentativa de alcançar a ‘verdade’; não sabemos, contudo, até que ponto elas são ‘verdadeiras’ e o que, afinal, comunicam” (AVELLA, 2007, p.10). Não sabemos até que ponto são verdadeiras, porque, como a narradora de *O Susto* destaca no primeiro asterisco, elas já vêm trespassadas pela veia ficcional que caminha junto com a memória à medida que são (re)vividas, mas são verdadeiras, porque nascem de um ser empírico que permite o processo composicional e rememorativo. “A memória elabora o melhor das artes; a imaginação só as respeita quando as não perturba”, escreve Agustina Bessa-Luís (2000, p.179), no ensaio crítico “Campo, memória das artes”. A sentença traz, mais uma vez, a essência da discussão da memória dos sentimentos.

É essa incorporação do “outro” em si mesmo (e que nos faz lembrar da transubstanciação amorosa de Camões, em “Transforma-se o amador na coisa amada”), que Agustina chama “memória do amor”. E que, para ser “memória”, exige, evidentemente, a distância no tempo, a ausência do imediato acontecer para, no aparente vazio, se dar a transfiguração criadora que o eterniza... E tão essencial parece ser essa “memória do amor”, que a própria realidade vivida depende dela para ter existência real e se perpetuar no Tempo (COELHO, 1982, p.9).

Catherine Dumas (2002, p.54), informa que o trabalho com a memória é uma busca de uma força constitutiva da natureza humana que

transcende o presente, há, portanto, “[...] uma memória que já não é a dos factos, mas antes a dos lugares, das pessoas, através da permanência de sentimentos, de vícios e de paixões no passar das gerações”. A verdade sobre uma existência, sobre o sentido do lugar, sobre a História é impossível, contudo, mesmo sabendo dessa impossibilidade, Agustina Bessa-Luís realiza a sua tapeçaria de Penélope interminável através do seu exercício sísifco que avulta a impossibilidade do concluir, sendo esta uma das marcas centrais da poética agustiniana à medida que sua “saga interminável começada em 1953 com *A sibila*” (LOURENÇO, 2001, p.93) ganha corpo.

Agustina Bessa-Luís considera que “[...] a grande poesia é território que mesmo a mais refinada filosofia não pode penetrar, sendo que está ‘acima da razão’” (AVELLA, 2007, p.27). No exemplo que a própria romancista dá ao definir o que é a poesia para ela, a explicação sobre amor e a preocupação da avó transcendem sentidos lógicos e comentários que visam reduzir às ações e emoções humanas a meia dúzia de sintomas psíquicos, portanto, essa força está acima da razão. A poesia como força inacessível à lógica permite que o mais puro da experiência humana ganhe forma. Nesse movimento de valorização da experiência humana, do outro, inclusive aquele que foi emudecido ou teve a voz alterada ao longo do processo histórico, como *Um cão que sonha* conota, Agustina Bessa-Luís constrói a sua literatura ao passo que adota o rótulo de contadora de histórias ao buscar o elemento humano frente ao puro movimento intelectual; não que, obviamente, este não esteja presente no emaranhado textual construído pela ficcionista lusitana.

Essa problemática valorizada por Agustina Bessa-Luís em sua ficção reaparece em seus estudos críticos como exemplificam os ensaios “Os Incuráveis: revelação e criação” e “Encontro com a sibila num domingo de manhã”, ambos presentes em *Contemplação carinhosa da angústia*.

Nessa ordem de ideias, uma pergunta se impõe, principalmente na parte final da obra de 1958, a saber, qual o limite entre arte e vida? O texto literário, no século XIX, queria ser a representação fiel da realidade. Depois, no período modernista, quis deixar claro que era fruto de convenções, por fim, no período pós-modernista, há o jogar com esses dois lados da história do desenvolvimento do romance. Se

questionar limites é uma marca do texto literário agustiniano focalizar a relação arte vida acaba sendo um dos pontos centrais da reflexão da autora portuguesa e ao texto pós-modernista, segundo Linda Hutcheon:

Mais do que negar, ela [a ficção pós-modernista] contesta as “verdades” da realidade e da ficção – as elaborações humanas por cujo intermédio conseguimos viver em nosso mundo. A ficção não reflete a realidade, nem a reproduz. Não pode fazê-lo [...]. Em vez disso, ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade (HUTCHEON, 1991, p.65)

Agustina Bessa-Luís (2000) diz abertamente que as suas personagens são inspiradas em pessoas da sua família, bem como em outros seres da sua convivência e, conseqüentemente, na memória do amor que marcou essas existências. A tentativa de diálogo com esses homens e mulheres é uma das forças motrizes da literatura agustiniana, uma vez que para a autora portuguesa “um livro nasce dum desejo profundo de relacionamento com aqueles que nos são caros: o pai, a mãe, a zona familiar mais densa em que abrimos caminho e que continuamente se fecha à nossa volta” (BESSA-LUÍS, 2000, p. 165).

Aqueles de que o romance é feito, no caso da autora portuguesa, são os membros da família pelos quais ela nutriu a memória do amor, mas, ao mesmo tempo, os parentes que viraram seres ficcionais configuram-se como uma grande interrogação à medida que a autora tenta travar o seu diálogo fictício com eles. O valor do sentido do asterisco sobre um nome para dar corpo a um discurso hipotético deve ser retomado.

A Sibila foi produzida num transe agudo de memória. Todo esse mundo até aí baço e repartido pela pequena história doméstica tomou ascendente sobre a própria memória. Os personagens, que eram só pitorescos ou afectuosos, ganharam um recorte transcendente, que os libertava da simples função humana (BESSA-LUÍS, 2008a, p.221).

No destacar do traço autobiográfico, presente em suas obras desde o início de sua carreira, Agustina Bessa-Luís evidencia que não tem acesso à realidade profunda daquelas pessoas do mesmo modo que Léon Geta Fernandes não teve a de Maria Pascoal, assim como Charo não tem em relação a José Rui. Aqueles de que o romance é feito, no caso da autora portuguesa, são os membros da sua família pelos quais

ela nutriu a memória do amor, mas, ao mesmo tempo, os parentes que viraram seres ficcionais se configuram como uma grande interrogação que gera a construção ficcional e o levantar de hipóteses. Há um elemento referencial ancorado no real; porém, há também o rememorar desse objeto que guarda base fictícia. A memória já está marcada pelas cores da ficção, pois é projetada a partir da perspectiva de quem a vivenciou, por isso que, em *Um cão que sonha*, há uma memória mais viva do que a memória, segundo Eduardo Lourenço (2014). A autora portuguesa problematiza, por meio do que ela entende por memória do amor, o diáfano fio entre realidade e ficção, tão discutido pela teoria literária ao longo dos anos, ao preencher a sua obra com traços autobiográficos, históricos, assim como questiona a separação entre vida e obra.

Após a leitura da fala de Agustina Bessa-Luís e dos dois excertos do romance de 1997 é inevitável não pensar na presença de certos traços autobiográficos como destacam Eduardo Lourenço (2009) e Álvaro Manuel Machado (2007). Mas a riqueza da personagem está nas suas hipóteses, nas chaves de leitura outra que podem ser evocadas. Ao dar corpo a essa dinâmica Agustina Bessa-Luís, segundo Paulo Motta Oliveira (2009, p.162), “multiplica o jogo de espelhos”. Espelhismos, inclusive, é o subtítulo que Catherine Dumas (2002) dá ao seu livro sobre Agustina Bessa-Luís ao destacar o tom aberto das obras da autora. A tão banal e discutida problematização da relação arte e vida, estatuto real e estatuto ficcional, conforme podemos inferir a partir do romance de 1958 e 1997, trespassa a meditação agustiniana à medida que ela erige o seu discurso (mas não só) ficcional ao longo de mais de sessenta obras.

BIBLIOGRAFIA

AVELLA, A. A. Um concerto em tom de conversa Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira. In: _____. BESSA-LUÍS, Agustina; OLIVEIRA, Manoel de. *Um concerto em tom de conversa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p.7-38.

BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.62-73.

BESSA-LUÍS, A. *Adivinhas de Pedro e Inês*. Lisboa: Guimarães editores, 1983.

_____. *Contemplação Carinhosa da Angústia*. Lisboa: Guimarães, 2000.

_____. *O chapéu das fitas a voar*. Lisboa: Guimarães, 2008.

_____. *O Manto*. Lisboa: Bertrand, 1961.

_____. *O Susto*. Guimarães: Lisboa, 1958.

_____. *Um cão que sonha*. 2. ed. Lisboa: Guimarães, 1997.

BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

COELHO, N. N. Encontro com Agustina Bessa-Luís. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 out. 1982, Cultura, p.8-9.

DUMAS, Catherine. *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís: espelhismos*. Porto: Campos das Letras, 2002.

HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvares Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LOURENÇO, E. A indomável. *Ler*, Lisboa, n. 76, p.40, jan. 2009.

LOURENÇO, E. *Conferência de encerramento do I Congresso Internacional do Circulo Literário Agustina Bessa-Luís*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014. (Comunicação oral em 15 out. 2014).

LOURENÇO, E. *O canto do signo: existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença, 1994.

MACHADO, Á. M. *A abertura das palavras: ensaios de literatura portuguesa*. Lisboa: Presença, 2007.

_____. *A novelística portuguesa contemporânea*. 2. ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

_____. *Agustina Bessa-Luís: o imaginário total*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

OLIVEIRA, P. M. Entre gêneros, sem certezas: Florbela e Pascoaes sob o olhar prismático de Agustina. In: _____. FERNANDES, A. G.; SILVEIRA, F. M. (org.). *A literatura portuguesa: visões e revisões*. São Paulo: Ateliê Editorial, 200. p.153-170.

SZONDI, Peter. Estética histórica e poética dos gêneros. In: _____. *Teoria do Drama Moderno*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p.22-28.